



Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Departamento de Artes Cênicas

JOÃO BATISTA DE OLIVEIRA NETO

**A PALAVRA NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDO EM CENA:  
A MONTAGEM AUDIOVISUAL DE GATX**

BRASÍLIA – DF

2021

**João Batista de Oliveira Neto**

**A PALAVRA NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS EM CENA:  
A MONTAGEM AUDIOVISUAL DE GATX**

Monografia apresentada no curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Sulian Vieira Pacheco

Brasília – DF

2021



Dedico este trabalho aos meus queridos pais por todo o apoio que me dão e por terem me dado condições de começar o curso. Dedico também a minha primeira professora de teatro, Clarissa Pimentel Portugal, que deu meus primeiros ensinamentos na área e me ajudou a me preparar para a Prova de Habilidade Específica do curso em 2014. Por fim, dedico aos meus professores de dublagem, que ao me fazer refletir sobre a produção das palavras pelos atores, foram de certo modo os instigadores deste projeto. São eles: Ronaldo Júlio, Mabel Cezar, Fátima Mourão, Márcio Simões e Marco Ribeiro.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me permitir viver, ter alegria e saúde. Agradeço também a minha orientadora, Sulian Vieira Pacheco, pela contribuição durante esta monografia e por todos os ensinamentos, não só neste trabalho, mas também na disciplina *A Palavra em Performance*, no segundo semestre.

Agradeço aos professores do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília que me deram orientações ainda durante a elaboração do Projeto de Monografia e que também foram importantes para chegar a este trabalho final. São eles: Roberta Matsumoto, Fernando Villar e Fabiana Marroni.

Agradeço também a minha turma da Diplomação e a professora Felícia Johansson Carneiro, por todos os ensinamentos, pelo processo que desenvolvemos ao longo de um ano e que também é tema desta monografia.

Agradeço a ex-professora do Departamento, Leo Sykes Libânio, que me deu algumas indicações de leitura.

Por fim, agradeço a todos os professores do Departamento de Artes Cênicas e aos professores com quem tive aula em outros departamentos da Universidade de Brasília pelos ensinamentos durante os anos de curso e, especialmente, aos professores Alisson de Araújo Almeida e Tiago Elias Mundim como membros da banca avaliadora deste Trabalho de Conclusão de Curso.

## RESUMO

Muitos estudantes de teatro e mesmo atores e atrizes profissionais acreditam que trabalhar a voz e a palavra em cena se resume a manter uma boa dicção e a saber projetar a voz até a última fileira do teatro. Mas, na verdade, a produção da voz e, conseqüentemente, das palavras para construir sentido em cena não se restringe a isso. A partir do contato com o mundo da dublagem, o interesse deste autor pelo tema da palavra em cena foi intensamente despertado e buscou-se refletir sobre como as palavras geram sentidos em cena. Portanto, o presente trabalho discute como atores e atrizes em geral podem trabalhar a palavra para produzir sentidos em cena para além daqueles dois aspectos citados. Para fazer um estudo mais específico, o presente trabalho também considera a montagem final da turma de Diplomação Teatral de 2020 do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Busca-se considerar como, na montagem, este autor se relacionou com as palavras na cena e quais aprendizados podem ser aproveitados deste trabalho. Por fim, o presente trabalho observa ainda a diferença entre falar no teatro e falar em um projeto audiovisual, como no filme *Gatx*, produzido em contexto da pandemia de COVID-19.

**Palavras-chave:** Atuação. Voz. Palavra. Sentidos. Teatro. Audiovisual.

## ABSTRACT

Many theater students and even professional actors and actresses believe that work the voice and the word on the performance is only maintaining a good diction and knowing how to project the voice to the last row of the theater. But, in fact, the production of the voice and, consequently, the words to make sense on the scene is not restricted to this. From the contact with the dubbing world, the author's interest in the theme of the word on the performance was intensely aroused and tried to reflect on how words generate meaning. Therefore, the present work discusses how actors and actresses in general may work on the word to produce meaning on the scene beyond those two aspects mentioned. In order to make a more specific study, the present work also considers the final performance of the 2020's Acting from the Performing Arts course at the University of Brasilia. It seeks to consider how, in the presentation, this author was related with the words in the scene and what lessons can be learned from this work. Finally, the present work also observes the difference between speaking in the theater and speaking in an audiovisual project, as in the film *Gatx*, produced in the context of the COVID-19 pandemic.

**Keywords:** Acting. Voice. Word. Senses. Theater. Audio-visual.

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| 1. Introdução.....   | 8  |
| 2. Aspectos da atuação relacionados à palavra em cena..... | 10 |
| 2.1 Texto.....   | 10 |
| 2.2 Corpo.....   | 13 |
| 2.3 O Contexto da palavra: sinceridade e ação.....         | 17 |
| 2.4 Imaginação.....  | 20 |
| 2.5 Escuta.....  | 22 |
| 2.6 Tempo da fala.....                                     | 24 |
| 2.7 Falar o texto em outra língua.....                     | 25 |
| 2.8 Cinco pontos da fala.....                              | 26 |
| 3. A palavra em cena no filme <i>Gatx</i> .....            | 28 |
| 3.1 Contexto de criação.....                               | 28 |
| 3.2 Diferenças entre o teatro e o audiovisual.....         | 31 |
| 3.3 Vítor: um personagem de <i>Gatx</i> .....              | 34 |
| 4. Considerações Finais.....                               | 40 |
| 5. Referências.....  | 45 |



## 1. Introdução

Desde que o autor desta monografia começou a estudar Artes Cênicas em 2015, ele vem tendo contato com a dublagem. O que é dublagem? É o processo de regravar os diálogos de um filme, série, curta-metragem ou qualquer tipo de audiovisual em uma língua diferente da qual foi originalmente produzida. Mas, além disso, a dublagem envolve a atuação do texto que está sendo dito. Ao dublar, é preciso seguir a interpretação de quem atua ou dos personagens que aparecem na tela para que a dublagem fique boa, isto é, para que a fala na dublagem fique compatível com a atuação na imagem, além de estar sincronizada com o movimento labial. O dublador ou a dubladora tem que entender o que acontece naquela cena específica e colocar a intenção na voz e atitude para que, além do sincronismo labial, a fala seja coerente com a situação apresentada na imagem. Ou seja, tem que interpretar. Este autor viu, portanto, que a dublagem é mais uma vertente do trabalho de atuação. Tanto que, atualmente, para dublar é obrigatório que a pessoa seja um ator ou atriz com registro profissional - conhecido popularmente como DRT. Este não é um trabalho sobre dublagem e não há, neste momento, intenção de fazer um. Mas a partir desse contato com a dublagem, este autor começou a se perguntar: como uma pessoa pode construir sentido na cena através da palavra?

Essa pergunta não ficou restrita à dublagem: ela foi levada para o teatro, onde o autor desta monografia também realizou alguns projetos acadêmicos desde 2015. A partir daí, o que começou a se ver, aos poucos, foi que muitos(as) estudantes de teatro e mesmo alguns atores e atrizes profissionais não pareciam ter domínio de como realizar a voz e a palavra em cena. No teatro em particular, percebeu-se que, para muitos(as) estudantes, atores e atrizes, trabalhar a voz e a palavra em cena consiste somente em manter uma boa dicção e saber projetar a voz para ser ouvido(a) até a última fileira do teatro. Será que não há algo mais? Acredito que sim.

Portanto, busca-se apresentar aqui como a palavra pode ser trabalhada para produzir sentido em cena. Muito do que envolve esse trabalho – como uma compreensão do contexto da fala, a escuta em cena, entre outros fatores que serão mostrados – ainda é desconhecido pelos alunos e alunas de teatro e às vezes até por atores e atrizes profissionais. De modo que, ao fazer esta exposição, o presente trabalho também tem o objetivo de contribuir com quem atua no seu processo criativo.

Ao longo dos dois semestres de 2020, a turma da disciplina *Diplomação em Interpretação Teatral* do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília desenvolveu um longa-metragem. Este autor esteve envolvido nesse projeto; e acredita-se que alguns aprendizados podem ser tirados desse processo sobre a produção da voz e da palavra em cena. Portanto, esse filme também será abordado.

O presente trabalho consiste de uma pesquisa descritiva, ou seja, busca-se descrever as características de um determinado fenômeno (CERVO; BERVIAN; SILVA, 2007). Neste caso, busca-se descrever quais as formas que um ator ou atriz pode estudar a palavra para explorá-la no processo de construção da personagem. Para tanto, é feita uma abordagem predominantemente qualitativa, ou seja, a análise é feita a partir da descrição dessas formas ou de outros fatos e não com base em dados estatísticos. Também será feita uma descrição do projeto final da turma de Diplomação em Interpretação Teatral 2 de 2-2020 para analisar como se deu, para este autor, a realização da palavra nesse processo e quais aprendizados tirar.

Esta monografia é dividida em dois capítulos. No primeiro, são apresentados aspectos da atuação relacionados à palavra em cena, observando diferentes abordagens presentes na formação de atores e atrizes na contemporaneidade. Esses aspectos são mostrados a partir dos estudos dos seguintes autores: Sulian Vieira, César Lignelli, Silvia Davini, Marcela Grandolpho, John Langshwa Austin, Constantin Stanislavski, Kristin Linklater, Cicely Berry, José Roberto Whitaker Penteado e Maria Knebel. No segundo capítulo, é mostrado especificamente como foi o filme da turma de Diplomação de 2020 e quais contribuições esse projeto permitiu chegar sobre a produção da palavra em cena a partir de um dado personagem. Ao final do trabalho, são apresentadas as considerações finais de todo este estudo e como, a partir de tudo que foi abordado, os atores e atrizes em geral podem produzir a palavra para construir sentido em cena da melhor forma possível.

## **2. Aspectos da atuação relacionados à palavra em cena**

Neste trabalho, entende-se que a palavra em cena não é um aspecto isolado da atuação. Ao contrário: ela se relaciona com vários outros aspectos da interpretação. Por isso, o presente capítulo mostra alguns desses principais aspectos e os divide em subitens. São eles: o texto, o corpo, o contexto da palavra: sinceridade e ação, a imaginação, a escuta, o tempo da fala. Também são apresentados dois subitens adicionais, o primeiro sobre como trabalhar o texto em outra língua e o segundo sobre cinco pontos importantes da fala (como ritmo ou ênfase); pois quem atua também pode deparar-se com essas questões a qualquer momento. Ao longo de cada subitem, é mostrado como a palavra em cena se relaciona com o respectivo aspecto da atuação e como ela pode ser trabalhada a partir daí. Também são apresentadas as abordagens desenvolvidas por vários estudiosos da voz, da palavra e da interpretação, todos relevantes para quem atua na contemporaneidade.

O objetivo maior deste capítulo é fornecer visões gerais de como atores e atrizes podem trabalhar a palavra em cena, de modo a contribuir com quem atua em seu processo de criação. A partir desta exposição, também se possibilita o entendimento, para quem não é da área de Artes Cênicas, de como se dá esse processo por quem atua.

### **2.1 Texto**

Em primeiro lugar, é preciso definir o que é voz. Segundo Silvia Davini (2002), a voz é uma produção do corpo, assim como o movimento, capaz de gerar sentidos complexos, controláveis em cena. Mas a verbalidade, isto é, a articulação da palavra confere à voz uma complexidade maior do que a que é alcançada pelo movimento. A vocalidade, conforme Davini, é a produção de voz e de palavra por um dado grupo em um determinado tempo e lugar. Percebe-se então que a palavra também está relacionada com a produção de voz, sendo um elemento presente nesta.

Agora, para pensar na produção da palavra por quem atua, é preciso definir o que é a palavra em cena ou, pelo menos, compreender sua dimensão. Vários elementos

formam a palavra em cena e ela está além do registro escrito, como destacam Sulian Vieira e César Lignelli (2018, p. 7):

Diferenciamos a palavra em cena da escrita, da letra ou do que comumente chamamos de texto. A palavra é constituída por diversos processos químicos, físicos e afetivos que se realizam no corpo de quem a produz e no corpo de quem a escuta. A palavra trata de um acontecimento em tempo e espaço que envolve integralmente todas as formas de expressão e de percepção dos corpos de atores, atrizes e plateias respectivamente e não encontra equivalência na escrita, apesar de ambas se influenciarem mutuamente.

Entende-se, portanto, que a palavra, além de também ser uma produção do corpo e estar relacionada com a voz, possui uma série de processos influenciando nela, de modo que não é possível defini-la como sendo um simples texto - equivalente à palavra escrita. Mas a palavra, ao mesmo tempo, confere uma maior complexidade à voz e, embora não haja equivalência, pode haver uma influência entre a palavra e o texto escrito.

Tendo isso em mente, deve-se agora analisar o texto teatral. O primeiro passo para fazer uma abordagem pragmática do texto, que possibilite aos atores e diretores vê-lo como um mapa que indica as evidências básicas de como devem ser os personagens e a encenação, é reconhecer a materialidade do texto teatral e a sua dimensão composicional (VIEIRA, 2014). A partir daí, é possível tornar mais explícita para os atores e atrizes a dinâmica da cena e de como produzir a palavra.

Para fazer uma abordagem pragmática<sup>1</sup> de um texto, é necessário realizar a leitura dele. Vieira e Lignelli (2018) afirmam que deve ser feita uma leitura cuidadosa, a fim de identificar no material textual rastros para a performance, bem como evidências que indiquem a realização de diversas camadas de sentido no tempo e no espaço. Essa abordagem requer muita atenção para compreender como as palavras, cenas e personagens podem ser projetados no tempo e no espaço e, assim, fazer o material a ser performado começar a ganhar forma.

---

<sup>1</sup> Por abordagem pragmática, entende-se aqui como sendo uma abordagem que considere tanto os significados do texto como outros aspectos da forma da proposta cênica contida nele. Essa abordagem foi desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Existem outros tipos de abordagem, mas esta monografia se baseia nesta.

Cabe aqui destacar um detalhe. Segundo César Lignelli (2014a), a forma como o texto aparece graficamente pode influenciar a forma como ele é proferido – o que pode levar o performer a variar intensidades, frequência, andamentos e acentos de modo que não sejam necessariamente correspondentes às intenções do personagem e desejadas pela direção. Por outro lado, é possível que haja uma grande liberdade para a performance, pelos espaços que a escrita apresenta. A palavra escrita no texto teatral é diferente, por exemplo, da partitura musical – esta segunda apresenta maior precisão em relação a como deve ser a sua sonoridade.

Para fazer uma Análise Pragmática de textos teatrais e a partir daí construir sentido em cena, Sulian Viera (2014) propõe um roteiro, dividido em cinco passos. Essa análise do texto é focada não no significado da peça em si, mas em como o seu sentido se consolida no tempo e no espaço da cena. Portanto, o objetivo maior da análise é pensar na forma teatral – como a cena é construída e como as palavras se encaixam nessa construção. Para Sulian, o primeiro passo é identificar as cenas e ações dos personagens, com o objetivo de descobrir o que realmente acontece em cada cena, seu tempo cênico e o que fazem os personagens. É preciso ter em mente que cada autor tem um estilo próprio e, conseqüentemente, a divisão das cenas num texto e o desenvolvimento da ação teatral pode variar de um texto para o outro.

O segundo passo é reconhecer a dinâmica do texto teatral, ou seja, como é o transcurso das cenas, seu movimento no tempo e no espaço. O terceiro passo é mapear as cenas-chave, ou seja, quais são as cenas que mostram momentos cruciais dos personagens, como uma transformação ou revelação deles. Geralmente são mais claras as cenas-chaves dos protagonistas. Mas mesmo num personagem que não seja protagonista, é possível identificar cenas-chaves, como um momento onde pode estar o próprio tema do texto teatral. Um exemplo é o Mensageiro na tragédia “Hipólito”, de Eurípedes. O Mensageiro não é uma personagem protagonista, mas sua fala ao narrar a morte de Hipólito é um momento crucial, onde se concretiza a própria tragédia da peça. Além disso, é possível que a definição de cenas-chave varie de diretor para diretor, mas ainda que um texto possa oferecer múltiplas possibilidades de leitura, seus pontos estruturantes não são infinitos. Ou seja, sempre haverá uma parte do texto que não aceitará múltiplas interpretações de leitura ou entendimento. Por isso acredita-se que, mesmo que a

definição de cenas-chave varie conforme a visão de cada diretor, é possível sim para os atores e atrizes sempre buscar definir quais seriam essas cenas.

O quarto passo é pensar em como será a percepção do público diante de uma cena dita e feita de tal forma. Ainda que não se possa conhecer um dado público com muita propriedade, não se pode deixar de pensar em como uma cena ou uma montagem teatral pode ser recebida pelos diferentes grupos sociais que integramos ou convivemos. Qual o impacto que o texto teatral pode ter na percepção do público? Como eu acredito que o público possa compreender esse texto e se posicionar diante dele? Quais ideias, sensações ou impressões eu imagino que o público possa vir a ter sobre o tema abordado? Essas são algumas perguntas que podem ser úteis para quem atua no momento de refletir sobre como o texto teatral, da forma que ele está sendo trabalhado, chega ao público.

Por fim, o último passo é pensar no próprio personagem que o ator ou a atriz irá fazer. Qual é o discurso que o(a) personagem trás no contexto da peça, tendo em mente as possíveis relações entre esse discurso e a realidade objetiva? O que você, ator ou atriz, acredita que pode provocar no público ao atualizar uma dada personagem? Essas são algumas perguntas a serem feitas nesse processo. O objetivo dessa reflexão é de que quem atua tenha uma maior apropriação do texto teatral, bem como uma melhor compreensão de todo o trabalho que será desenvolvido, principalmente em relação à atuação.

## **2.2 Corpo**

No subitem anterior, falou-se da palavra a partir do texto. Agora, irá se falar de outro item, que também é importante para quem atua para produzir sentido com as palavras: o corpo, entendido aqui como o lugar onde se produz a voz, a palavra e o movimento. Existem inúmeras metodologias sobre como trabalhar o corpo. A atriz Marcela Grandolpho (2016), por exemplo, baseada em estudos de professores norte-americanos como Louis Scheeder e Albert Mehrabian, chama a atenção para a expressividade vocal a partir do corpo. A autora acredita que a palavra seja importante, mas que o corpo teria um peso maior no processo de comunicação. Por exemplo: se alguém está tentando motivar um grupo de pessoas e disser que algo é “uma grande oportunidade”, mas seu corpo e sua voz não expressarem isso, os ouvintes não irão

acreditar nas palavras pronunciadas e sim no que seus olhos e ouvidos dizem. Pode-se inferir que, segundo a autora, seria através do corpo que se expressa o significado das palavras e que, conseqüentemente, os atores e atrizes devem pensar no corpo quando querem transmitir a emoção por trás do texto.

De fato, como diz a autora, o corpo ajuda a dar expressividade a fala, sendo, portanto, indispensável que atores e atrizes pensem nele. Mas ela dá a entender que haveria certa hierarquização, como se o corpo estivesse acima da voz e da palavra em cena. Será mesmo?

Há também autores que defendem que “a voz é o corpo”. No entanto, eu acredito que essa definição não comporta a complexidade da voz ou da relação voz e corpo. A voz é produzida pelo corpo e depende dele, mas não são a mesma coisa, conforme destaca Sulian Vieira (2013, p. 5):

Outro tipo de operação conceitual para a definição da voz, que envolve o corpo, é aquela que assume que “a voz é o corpo”, na tentativa de superação da segmentação entre ambos. Porém, reconhecemos que esta identificação não tem validade conceitual, uma vez que estaríamos erroneamente igualando instâncias diversas. Por outro lado, a mesma fórmula ainda é muito utilizada para a definição do movimento corporal, que por sua vez é também comumente igualado ao corpo. Deste modo, se a voz e o movimento são corpo, poderíamos então afirmar que a voz se iguala ao movimento e vice-versa? Tal impasse elucida que a equiparação da voz e do movimento ao corpo pode resultar ilógica e sem operacionalidade, revelando-se como um contrassenso.

Assim sendo, deve-se considerar que o corpo, a voz, a palavra e o movimento, ainda que possam contribuir um com ou outro ou influenciar-se mutuamente, são esferas distintas. Nenhuma delas deve ser considerada como um simples instrumento para os atores e atrizes, pois a noção de “instrumento” é muito restritiva. Tal noção reduz esses elementos a uma ideia de objetos e desconsidera os fatores biológicos que estão presentes neles (VIEIRA, 2013). Além disso, para que o corpo de quem atua se torne apto a produzir voz e palavra em cena, abrindo um leque de novas possibilidades da vocalidade em performance, é preciso definir uma estratégia de treinamento que seja capaz de flexibilizar o corpo (DAVINI, 2002). Por isso, embora respeitando a opinião, acredita-se

aqui que a hierarquização do corpo como mais relevante do que a voz e as palavras, como Grandolpho deu a entender, não seria o ideal – ainda que a voz e a palavra sejam compreendidas como realizações do corpo e que resulte ou motive a produção de gestos e movimentos.

Pensando justamente em como flexibilizar o corpo para poder trabalhar a palavra em cena, cabe mencionar o trabalho desenvolvido pela professora Silvia Davini (2002). Atriz e cantora, Davini percebeu que, no decorrer do século XX, as propostas de treinamento para a produção da voz e da palavra em cena frequentemente só reproduziam um mesmo estilo. Até então, era feito uma abordagem predominantemente fisiológica/biológica da voz no teatro. Isto é, no treinamento vocal eram feitas praticamente apenas pesquisas e/ou técnicas que buscassem corrigir problemas fisiológicos ou biológicos da voz do ator. Essa abordagem deixou de ser suficiente pois o elevado crescimento das tecnologias de reprodução audiovisual tem incidido no corpo de quem atua e gerado novas noções de sujeito e sentido. Além disso, essa abordagem “científica” (chamada de “orgânica” por Davini) desconsidera noções filosóficas-conceituais que também podem influir na voz.

Tendo isso em mente, Davini propõe um novo treinamento vocal baseado em duas técnicas, que pode assim contribuir para um melhor domínio e exploração da vocalidade em cena. A primeira dessas técnicas é o chamado *Princípio Dinâmico dos Três Apoios*. Este, por sua vez, foi baseado em outras duas técnicas. A primeira é a corporal Eutonia, de Gerda Alexander, que objetiva a flexibilização das tensões no corpo para a produção adequada de voz, palavra e movimento. A segunda é a fonação Neurocronaxica, de Raoul Husson, que fala sobre a produção de sons vocais por meio de técnicas de alta e baixa impedância, ou seja, de como trabalhar a fisiologia vocal para produzir altas intensidades.

Basicamente, o *Princípio Dinâmico dos Três Apoios* consiste na coordenação de três apoios diferentes: do corpo sobre o chão, do ar sobre a região pélvica e das vogais sobre a região da epiglote. Inicialmente, para atingir essa coordenação, deve-se organizar o corpo em torno dos eixos longitudinal e transversal, expandidos a partir do contato dos pés com o chão. A partir do contato do corpo com o chão, tenta-se fazer uma movimentação que tenha o máximo de rendimento, mas com o menor desgaste possível. Para trabalhar o segundo apoio, o do ar sobre a região pélvica, é necessário estimular a musculatura abdominal e intercostal para permitir uma respiração mais favorável ao



aumento da pressão do ar. E o terceiro apoio, o das vogais sobre a região da epiglote, ocorre na laringofaringe, onde se produz os sons vocais. Para produzir voz em alta intensidade, procura-se diminuir a atividade dos músculos próximos a laringe, para garantir que a musculatura adjacente às pregas vocais esteja disponível para trabalhos com alta intensidade, frequência e timbre. Por este motivo é importante o apoio do corpo sobre o chão pois ele serve para liberar a musculatura dinâmica, evitando a sobrecarga do corpo sobre a laringe; além de ajudar no controle respiratório. É preciso também estar atento às sensações que o corpo do ator ou atriz pode ter durante esse treinamento, conforme diz Silvia Davini (2002, p. 70):

A sensação constitui, nesse momento do treinamento, em uma primeira referência; é através dela que se opera uma intervenção na imagem corporal do ator. Percebe-se então que o caminho mais eficaz para conseguir resultados em nível muscular não é agir sobre os músculos, mas sobre o imaginário corporal. Evitam-se assim fixações posturais e de tônus muscular, e estimula-se a musculatura esquelética, fundamental na implementação de uma técnica respiratória eficiente para a produção de voz e palavra em altas intensidades.

Com o *Princípio Dinâmico dos Três Apoios*, ativa-se um mecanismo de compensação muscular e postural no corpo do ator e da atriz, permitindo um maior controle da produção vocal. Além disso, ao contrário das técnicas vocais tradicionais, que minimizavam o papel da postura e da cinética para a produção de voz em altas intensidades, o *Princípio Dinâmico dos Três Apoios* valoriza esse papel, tornando-se um diferencial.

A segunda técnica proposta por Silvia Davini é a da *Microatuação*. Esta divide-se em três etapas: zoom, intervenção e composição. Na primeira etapa, a do zoom, deve-se definir quais são as cenas-chave do personagem. Para isso, é preciso considerar o personagem em todo o contexto do texto teatral, bem como as palavras-chave sobre as quais o sentido da cena é estruturado. Vale ressaltar que, muitas vezes, as palavras-chave podem ser um grupo de palavras e não palavras isoladas. Até porque, na cena em si, o que importa mais não é cada palavra isoladamente, mas sim a ideia que a cena transmite para a plateia. Tendo concluído esta etapa, deve-se partir para a próxima, a da intervenção, que consiste em analisar quais são os momentos em que ocorre mudanças de sentido ou

de atitudes nos personagens. O objetivo com isso é deixar mais claro para o ator ou a atriz como é a dinâmica da cena, como o timbre ou a intensidade mudam no decorrer do texto e assim mapear como mudar as intenções ou atitudes em cena, de modo a construir o sentido que seja o desejado. Também faz parte desta etapa pensar nos planos acústicos para comporem as atitudes e falas dos personagens, o que pode requerer equipamentos de imagem e som no momento verbal. E na última etapa, a da composição, deve-se primeiro ensaiar registrando toda a cena em vídeo para assistir e analisar como está e o que pode ser melhorado. Depois disso, deve-se continuar os ensaios e, de uma perspectiva pragmática, manter o que está bom e mudar o que precisar mudar.

Em relação às palavras, Silvia Davini, em uma exposição didática para a disciplina Voz e Movimento na Universidade de Brasília em 2004, ainda deu a seguinte declaração: “Tentem perceber nas palavras o sentido que elas podem ter quando (e como) soem como vocês imaginam que devem soar (porque, sem imaginar o som, não há DESEJO de som. E, sem desejo, o que de fato se consiga realizar será mera casualidade)”.

### **2.3 O Contexto da palavra: sinceridade e ação**

Toda palavra está inserida dentro de um contexto. Portanto, além de uma simples fala em si, ela também pode indicar outra intenção por trás ou mesmo uma ação. Nesse sentido, cabe mencionar o conceito de “atos de fala” de John Langshwa Austin (1990). Filósofo, Austin chama a atenção para o fato de que, durante muito tempo, os filósofos achavam que o papel de uma declaração era o de somente “descrever” um fato ou um estado de coisas, que poderia ser de modo verdadeiro ou falso. Além disso, os gramáticos já indicavam que, além das declarações, também existem perguntas, exclamações e sentenças que podem expressar vários significados, como concessões e desejos. No entanto, essa ideia de declaração, antigamente aceita tanto pelos filósofos quanto pelos gramáticos, estaria sob reavaliação. Percebeu-se que muitas falas que poderiam ser “declarações” não têm, ou tem apenas parcialmente, o objetivo de transmitir uma informação direta acerca de algo ou registrá-la. Talvez o propósito delas, seja no todo ou em parte, seria o de manifestar emoção, influenciar um comportamento ou prescrevê-lo.

Além disso, segundo Austin (1990), muitas falas que nós utilizamos ultrapassam os limites da gramática tradicional. E há muitas palavras que, quando inseridas numa declaração, não se destinam a apenas relatar algum aspecto adicional, mas sim a indicar as circunstâncias em que aquela fala foi feita, restrições a que está sujeita...enfim, elementos relacionados ao acontecimento produzido pela fala. Logo, nem todas as declarações, sejam verdadeiras ou falsas, são descrições.

Austin (1990) também chama a atenção para o fato de que há falas que não apenas declaram coisas, mas constituem ações em si – e que, conseqüentemente, não faz sentido tentar classificar um enunciado como verdadeiro ou falso, pois uma ação tem que ser definida por sua eficácia circunstancial e não por ser verdadeira ou falsa. Por exemplo: imagine um noivo que diz “aceito” durante a cerimônia de casamento. Ou uma pessoa que diz “deixo para o meu irmão este relógio” num testamento. Quando alguém diz “aceito” no casamento, ela está se casando, não apenas relatando o casamento. Da mesma forma, ao dizer “deixo para o meu irmão este relógio”, alguém está deixando um relógio para outra pessoa, não apenas descrevendo o testamento. Ou seja, proferir uma frase como essa não significa apenas descrever o que está acontecendo, mas sim fazer uma ação respectiva. Nesse sentido, dizer é fazer. E é a eficácia dessa ação no contexto em que ela está que a define, não se ela é uma ação verdadeira ou falsa.

Porém, Austin (1990) faz algumas ressalvas sobre essa ideia de que dizer é fazer. Uma delas é que também é possível realizar ações sem palavras, desde que as circunstâncias para isso sempre sejam apropriadas. A outra diz respeito a sinceridade na fala. Imagine, por exemplo, uma pessoa que faz uma promessa, mas não tem a mínima intenção de cumpri-la. Isso ainda é uma promessa, mesmo que seja feita de má fé. Por isso, como dito anteriormente, a eficácia de uma fala ou ação é definida pelo contexto em que ela está, não se ela é verdadeira ou falsa. Austin dá a entender que a falta de sinceridade na fala não tiraria, pelo menos num primeiro momento, o sentido das palavras, isto é, o caráter de ato de uma promessa. Por isso, segundo ele, não seria correto alguém fazer como Hipólito, de Eurípedes, que falou: “Minha língua jurou, mas meu coração não”.

As ideias filosóficas de Austin em muito podem contribuir com o trabalho de atores e atrizes para construir sentido através da palavra. No entanto, sua concepção de que a falta de sinceridade não tiraria o sentido das palavras é questionável se aplicada

diretamente à atuação<sup>2</sup>. O pedagogo do teatro Constantin Stanislavski (2010), por exemplo, defende que por trás das palavras textuais de um personagem há um conteúdo emocional, espiritual – o chamado “subtexto” – e que é nele que está a vida interior de um papel. Por isso, segundo Stanislavski, os atores sempre devem mergulhar nesse subtexto, nas reais intenções por trás da fala, para interpretar um personagem. Ora, se guiar pelo subtexto significa manter na fala as intenções, sentimentos, que estão ali por trás das palavras.

Será mesmo que alguém não poderia fazer como Hipólito, que falou sem dizer o que realmente estava sentindo<sup>3</sup>? A real intenção por trás de um texto deve ou não mudar o sentido das palavras? As respostas para esses questionamentos estão no contexto da fala e do personagem. Para explicitar isso, tomarei como exemplo a peça *Otelo*. Nessa peça, Iago não tem a mínima intenção de ajudar o protagonista a saber se está sendo traído pela esposa, Desdêmona. Mas ele não deixaria isso transparecer em sua fala, pois seu real objetivo é manipular Otelo e não conseguiria se o fizesse. Nesse sentido, realmente, as verdadeiras intenções de Iago não mudariam o sentido de sua fala, que seria parecer querer ajudar Otelo.

Imaginemos agora uma pessoa que diz “aceito” numa cerimônia de casamento, como o próprio Austin usou como exemplo. Se essa pessoa estiver se casando contra sua própria vontade ou sob ameaça, provavelmente esse “aceito” não seria dito com alegria, mas sim com certo pesar. O contexto em que o personagem e suas falas estão influenciam seu jeito de falar e o sentido das próprias palavras como um todo. Faz sentido que seja assim pois o próprio Austin (1990) também defende que o significado real das palavras está na posição em que elas assumem em uma relação de poder em um dado contexto, e não no conteúdo meramente semântico ou representacional da linguagem. Pensar dessa forma, isto é, ter em mente o contexto da fala é essencial para construir sentido através da palavra em cena.

---

<sup>2</sup> Vale ressaltar que Austin, ao elaborar essa ideia da sinceridade, não se referiu a quem atua. O que ele chama de sinceridade é o compromisso da pessoa com aquilo que ela se comprometeu, no ato. Durante o ato, houve sentido. Por isso, aplicar essa ideia específica à atuação, sem qualquer adaptação, é questionável. Numa atuação realista, por exemplo, a sinceridade está relacionada ao envolvimento de quem atua com o que diz e faz, ou seja, a sinceridade está relacionada ao foco.

<sup>3</sup> Levando em conta que este é o objetivo da personagem. Se não for, então quando isso acontece o ator ou a atriz não está suficientemente envolvido(a) com a cena.

## 2.4 Imaginação

Constantin Stanislavski (2010) chama atenção para um problema: às vezes, os atores e atrizes primeiro dizem a palavra para só depois tentar entender o que ela significa. Deve-se experimentar fazer o contrário disso para poder atingir a verdadeira comunicação, isto é, uma fala onde quem a produz visualize o que está dizendo, de modo que os ouvintes também possam ver o que está por trás de cada palavra. Basicamente, Stanislavski defende que quem atua deve visualizar o que está falando e acreditar na própria fala para dar mais verdade a ela. Isso requer o uso da imaginação, para poder visualizar a situação e o sentido que estão contidos na fala. Logo, quem atua precisa usar da imaginação e, caso não a possua, terá que desenvolvê-la. Isso nos leva a outra pergunta: como exatamente quem atua deve trabalhar a imaginação para produzir sentido com as palavras?

Stanislavski fala sobre como usar a imaginação mas, além dele, a atriz e preparadora vocal Kristin Linklater (2010) trabalha este e outros elementos em sua pesquisa da voz. Segundo a autora, os humores e sentimentos em relação ao texto emergem a partir da nossa experiência e da imaginação, dando vida ao personagem. O nosso corpo registra todos esses humores e sentimentos, mas a forma como eles são expressos em palavras depende muito da imaginação, da experiência e das imagens que são geradas na memória. Ela afirma que o nosso vocabulário e a gramática ficam no hemisfério esquerdo do cérebro, enquanto as entonações e inflexões de voz são geradas no direito. E a memória e a imaginação estão em uma parte inconsciente da mente, que opera de um lado ao outro do cérebro. Além disso, durante os primeiros 20 anos de nossas vidas, temos que lidar com um turbilhão de emoções que acabam condicionando nossa fala. Ou seja, pode surgir, eventualmente, uma desconexão entre o corpo e a mente. O trabalho de Kristin Linklater tem como objetivo superar essa desconexão e unir os dois experimentalmente.

Primeiramente, Linklater (2010) acredita que todos possuem uma voz natural e que, além de cuidar da pronúncia e articulação das palavras, é preciso libertar essa voz para atingir uma conexão emocional com as palavras. Uma das formas é trabalhando a

respiração e tendo consciência dela, pois a respiração é que nos dá vida e quem atua precisa respirar como o(a) personagem e lhe dar uma identidade, do contrário as palavras ditas serão implausíveis e o(a) personagem não terá vida. A respiração está intrinsicamente ligada à emoção e esta, por sua vez, influencia o comportamento, a personalidade e a psicologia. A respiração e a emoção juntas criam uma identidade. Portanto, num primeiro momento, para Linklater, quem atua deve trabalhar a respiração em toda a sua extensão, desde o assoalho pélvico até o diafragma e as costelas, além de relaxar a garganta, a mandíbula e a língua. E então, vem o contato com o texto.

É possível libertar a voz com os exercícios de respiração, mas muitas vezes, quando partimos para o texto, ela acabada sendo travada de novo. Isso acontece porque, nesse momento, segundo Linklater, o nosso condicionamento racional ao ver o texto pode ser maior do que as emoções. As exigências gramaticais do hemisfério esquerdo do cérebro acabam afetando e estrangulando o tônus livre do hemisfério direito. Como agir diante disso?

Aí que vem um primeiro trabalho com a imaginação. Linklater propõe que quem atua procure construir uma biografia do personagem ou história de fundo – algo que ela e Constantin Stanislavski têm em comum, pois ele também propõe isso em seu método de interpretação. Mas há diferenças entre os dois. Stanislavski afirma que, para construir essa biografia, quem atua deve fazer seis perguntas sobre o personagem e as circunstâncias em que ele está inserido. São elas: quem é o personagem, o que quer o personagem, por que o personagem faz o que faz, quando está acontecendo, onde está acontecendo e como está acontecendo? Linklater também acredita que devem ser feitas essas seis perguntas, mas além delas, ela propõe outras cinco: quais são os fatos psicológicos, pessoais, profissionais, políticos e filosóficos da vida do personagem? As respostas a todas essas perguntas servirão para quem atua construir, com a imaginação, a biografia do personagem.

Para estimular mais ainda a imaginação e trabalhar melhor com a memória e as emoções, Linklater (2010) propõe também um exercício criado por ela, que ela chama de *Sonhar Acordado*. O exercício funciona da seguinte forma: o ator ou a atriz deve primeiro buscar um estado de relaxamento e deitar-se no chão. Em seguida, deve começar a lembrar das palavras do(a) personagem e tentar respirar como ele(a). Isso induz a formação de imagens na cabeça, permitindo que o ator e/ou a atriz explore tais imagens,

assim como sua experiência, memória e imaginação a partir da palavra. Isso também possibilita um contato contínuo da imaginação e das palavras de quem atua com sua respiração e voz. Aos poucos, as palavras vão se combinar para formar frases e as frases se combinam formando significados, possibilitando que mais ideias surjam.

Por fim, Linklater (2010) dá as seguintes instruções para quem for fazer o exercício: imagine que seus cinco sentidos, bem como sua respiração, suas emoções, seu cérebro e sua voz estão em algum lugar no seu corpo, logo abaixo do diafragma. Nesse momento, tente falar as palavras lentamente, mas deixando-as no centro da sua respiração. Deixe que elas formem imagens e despertem sentimentos e movimentos no corpo. Aos poucos tente juntar as palavras para formar frases. Deixe-as despertar em você memória e emoções do seu personagem. Responda as perguntas da história de fundo e pense nela aos poucos; deixe as ideias emergirem. Ao praticar isso e deixar as palavras ligadas à história de fundo o máximo possível, mais as palavras estarão em suas ondas cerebrais e as palavras que você fala serão uma consequência/reação das imagens geradas.

## **2.5 Escuta**

O teatro é feito coletivamente e há, dentro dele, uma espécie de jogo. Por jogo, assim destaca Viola Spolin (2012, p. 5):

Qualquer jogo digno de ser jogado é altamente social e propõe intrinsecamente um problema a ser solucionado – um ponto objetivo com o qual cada indivíduo deve se envolver, seja para atingir o gol ou para acertar uma moeda num copo. Deve haver acordo de grupo sobre as regras do jogo e interação que se dirige em direção ao objetivo para que o jogo possa acontecer.

Um elemento que está presente no jogo teatral é a escuta. Há uma relação dela com a fala e o meio teatral como um todo. Segundo César Lignelli (2014b), por meio da escuta, podemos processar imagens visuais, táteis, olfativas, de modo a ter diversas reações afetivas a partir desse som, assim como podemos perceber imagens visuais, táteis e olfativas pelo olhar. Por exemplo: uma pessoa com fome numa sala de cinema e que

ouve o som de outras pessoas mastigando pipoca irá perceber o que elas estão comendo e poderá sentir desejo por pipoca. Da mesma forma, se a pessoa não estiver com fome e o filme requerer uma concentração maior do público, o som da pipoca pode causar incômodo em vez de desejo, caracterizando-se como ruído (LIGNELLI, 2014b). Pode-se inferir, portanto, que, ao escutar outra(s) pessoa(s) e o ambiente ao seu redor, quem atua adquire ferramentas para reagir, falar e jogar com o outro.

Curiosamente, Constantin Stanislavski não dá tanta importância à escuta, por acreditar que quem atua escutar a si mesmo pode ser um hábito prejudicial. Segundo Stanislavski (2010, p. 211):

Não adianta ficar ouvindo tão atentamente as suas próprias vozes. Esse tipo de coisa não é muito diferente da autoadmiração, do exibicionismo. O que vale não é tanto *como a gente diz* uma palavra mas sim *como os outros a ouvirão e a absorverão*. Escutar a si mesmo não é um objetivo conveniente para o ator. É muito mais importante que ele afete os outros, transmitindo-lhes as coisas que traz no espírito e no coração. Portanto, não falem para o ouvido, mas sim para os olhos do seu comparsa em cena. É esta a melhor forma de deixar de se ouvir a si mesmo, um hábito prejudicial, que desvia o ator do seu caminho verdadeiro.

Aparentemente, Stanislavski acreditava que, ao se preocupar em ouvir suas próprias vozes, os atores poderiam ter um problema de ego e querer se autopromover, o que certamente não seria positivo. Por isso, uma de suas preocupações era não deixar que seus alunos virassem atores exibicionistas. Contudo, isso se deu de tal forma que o valor que a escuta pode ter na construção das falas e do personagem foi, em alguma medida, deixado de lado por Stanislavski. Já foi visto, em momentos anteriores deste trabalho, que uma das formas de construir sentido em cena com a palavra é refletir sobre como o texto teatral, da forma que ele está sendo usado, chega ao público e afeta sua percepção. Isso requer, claro, uma escuta de si para compreender melhor como as palavras formam sentido. Como alguém poderia trabalhar a imaginação, o corpo, o texto teatral e, por fim, atuar sem em nenhum momento escutar e perceber a própria voz? É algo impossível, ao que tudo indica. Além disso, a escuta faz parte do jogo teatral, como vimos há pouco. Através dela, é possível criar relações e construir sentido. O problema está em quando o ator busca escutar unicamente a sua voz sem perceber nada mais, como os seus



companheiros de cena ou o ambiente ao seu redor. Isso, como disse Stanislavski, poderá levar a erros e ao exibicionismo, sendo, portanto, uma prática que deve ser evitada.

## 2.6 Tempo da fala

Uma das alunas de Stanislavski foi a atriz russa Maria Knebel (2016). Embora não seja tão conhecida quanto ele, Knebel seguiu muitos de seus ensinamentos e também realizou estudos importantes na área teatral. Um dos temas que ela se dedicou foi a fala cênica. Ao falar as palavras, quem atua precisa, em alguma medida, falar o texto como se ele não fosse conhecido, segundo Maria Knebel (2016, p. 158):

Preocupava-me a própria natureza do sentir-a-si-mesmo do ator numa narrativa. Afinal, numa peça o ator se depara com acontecimentos que ocorrem naquele instante e reage a eles em seguida, ou seja, a sua reação é espontânea, pois interpreta uma pessoa que não sabe o que acontecerá adiante. Seria mais correto dizer que a natureza da arte do ator está precisamente no fato de que, conhecendo perfeitamente a peça, ele deve perceber com tanta espontaneidade os acontecimentos que ocorrem em cada um dos momentos do papel, como se o desenvolvimento posterior da peça lhe fosse desconhecido.

Isso faz sentido. Afinal, o ator ou a atriz pode saber os acontecimentos que virão no decorrer da peça, mas o(a) personagem não sabe. Logo, ao interpretar um personagem, o ator ou a atriz não pode falar como se soubesse o que vem em seguida. A ação cênica ocorre no presente, destaca Knebel, logo quem atua precisa falar como se fosse pela primeira vez numa narrativa. E como preservar isso? Quem atua deve pesquisar todos os acontecimentos anteriores da vida da personagem, dados pelo autor ou pela autora, e saber esses acontecimentos de antemão.

Knebel (2016) relembra ainda algumas aulas que teve com Stanislavski para destacar alguns pontos da fala cênica. Em uma das aulas, conta Knebel, um aluno apresentou o monólogo *O malfeitor*, de Tchekhov. Logo depois, Stanislavski o avisou de que, para contar os pensamentos do malfeitor, o ator deve realmente entrar nas circunstâncias do personagem, não as copiar ou imitar suas entonações. Ao parar de agir

e começar a imitar, acaba-se caindo no clichê, o que prejudica a fala e a interpretação como um todo. Já em outra aula, segundo Knebel, o próprio Stanislavski apresentou o monólogo de Otelo para os alunos. Ao terminar, ele destacou que o que deu ritmo a fala dele não foi a velocidade, pois mesmo quando ele parava, não deixava de falar com a plateia – era uma conversa através do silêncio, não um vazio. Ele não perdia a comunicação mesmo estando em silêncio. Logo, quem atua também precisa fazer com seu ritmo interior chegue à plateia, mesmo em silêncio. Para isso, deve-se ter em vista o pensamento do personagem e enxergar sua lógica.

## **2.7 Falar o texto em outra língua**

Um desafio que alguns atores e atrizes podem ter é o de, eventualmente, ter que trabalhar o texto em outra língua. O inglês de Shakespeare, por exemplo, embora seja semelhante ao inglês contemporâneo, é de difícil compreensão, assim como suas traduções em várias línguas. A diretora e preparadora vocal britânica Cicely Berry (1993) realizou muitas pesquisas sobre isso. Berry acredita que esse trabalho envolve questões sociais e políticas, pois o teatro também precisa ser mais inclusivo para culturas diferentes. Além disso, ao trabalhar com um texto em outra língua, é necessário que quem atua se abra mais para ela e esteja atento aos detalhes, sobretudo em textos clássicos. Para Berry (1993, p. 293):

[...] Nosso sotaque e/ou origem cultural afeta como percebemos o texto, como o ouvimos e, portanto, ao final, como o interpretamos. Deve ser também uma questão política, pois temos de abrir o teatro para todos. Parte disso, claro, tem a ver com escolhas e políticas de elenco. Se uma peça é escrita em um determinado dialeto, não há problema, pois então o ator deve observar isso a fim de reter a credibilidade do mundo da peça. Mas no texto clássico é muito mais complexo, pois um sotaque em si faz algum tipo de afirmação, seja com relação à região ou a cultura, e assim se resume à escolha – pela qual devemos assumir a responsabilidade.

O importante é que abramos os ouvidos para as diferenças, pois é assim que mantemos a vitalidade da língua. E temos que nos treinar para ouvir; para ouvir os ritmos, a cadência da escrita, a musculatura e a energia que está em cada texto. Temos que honrar a música intrínseca sem prejudicar nossa própria verdade. (tradução nossa).

Cicely Berry (1993) desenvolveu ainda um treinamento da voz para ajudar os atores e atrizes a trabalharem a linguagem do texto teatral. Esse treinamento é dividido em três fases: relaxamento, respiração e musculatura. Na fase do relaxamento, o ator ou a atriz deve procurar estar em uma boa postura, ter consciência do seu alinhamento corporal e, a partir daí, aliviar as tensões do corpo, tanto no movimento quanto na quietude. No entanto, também deve-se evitar o relaxamento excessivo porque isso pode levar ao embotamento. Já na fase da respiração, o ator ou a atriz deve trabalhar vários exercícios respiratórios e buscar respirar como o(a) personagem. A respiração, segundo Berry, enche a voz de projeção, ressonância, flexibilidade e energia; e através dela se pode dizer o discurso do personagem. Por fim, na fase da musculatura, o ator ou a atriz deve procurar estar atento aos músculos do processo de fonação e trabalhar, principalmente, a articulação.

Berry dá grande destaque a articulação pois defende que, através dela, quem atua pode dar mais significado às palavras e que, no caso do ator ou da atriz ter que falar palavras que não domine ou que lhe pareçam estranhas, a articulação pode ser a parte mais importante do trabalho vocal. Mas não basta apenas articular bem as palavras, quem atua também tem que trabalhar a linguagem, isto é, dar a cada palavra sua importância dentro do contexto das circunstâncias. Isso dará mais peso e movimento ao texto teatral e fará com que ele ganhe vida, independente da língua falada. O treinamento de Berry foi inspirado na técnica corporal de Gerda Alexander e tem como objetivo maior permitir a quem atua alcançar um equilíbrio entre o corpo e a respiração. Esse equilíbrio, acredita Berry, pode ajudar atores e atrizes em geral a superar a dificuldade com uma linguagem desconhecida – seja uma segunda língua ou o inglês de Shakespeare.

## **2.8 Cinco pontos da fala**

Segundo José Roberto Whitaker Penteado (1997), para falar melhor, é necessário estar atento a cinco pontos: ênfase, entonação, pronúncia, ritmo e confiança. A ênfase se refere à vitalidade das palavras, sua energia. A força e vida de uma palavra estão na sua sílaba tônica. Da mesma forma, em uma frase pode haver uma ou mais palavras que

exigem maior ênfase quando forem enunciadas. A ênfase pode mudar o sentido da palavra, havendo até mesmo palavras que mudam de sentido apenas pela mudança da sílaba tônica. “Público”, substantivo, e “publico”, verbo publicar em conjugação, são exemplos. Já a entonação significa falar a palavra no tom desejado. Isto exige de quem fala uma voz flexível, expressiva e uma variedade melódica, isto é, dizer a palavra de acordo com o seu significado e com sentimento.

A pronúncia, por sua vez, é como se fala as palavras, segundo Penteado (1997). Há pessoas que falam mal por inobservância ou falta de atenção à importância da dicção. É o que acontece quando se fala devagar demais ou engrolando as palavras, por exemplo, o que dificulta a compreensão. Para corrigir isso, existem algumas formas como: ler em voz alta, aumentar ao máximo possível o seu vocabulário e ouvir pessoas que conseguem eficácia na leitura. Caso o motivo de ter uma pronúncia defeituosa seja algum problema físico, isso requer um especialista.

Ainda segundo Penteado (1997), o ritmo é a velocidade com que as palavras são ditas. Não se deve falar nem muito devagar, nem muito depressa. As pessoas costumam falar muito rápido, o que geralmente acontece por quatro razões: pode estar muito nervoso, estar habituado a falar depressa, estar preocupado com o tempo de que dispõe para falar ou pode estar entusiasmado demais. Alguns pensamentos até podem ser transmitidos com altas velocidades, mas os mais importantes, para impressionar mais, requerem lentidão. O rádio, por exemplo, pode ajudar a desenvolver um bom ritmo, pois os locutores de comerciais desenvolvem a leitura do texto num ritmo seguro. Por fim, sobre a confiança, nada é possível sem ela segundo Penteado. Falar bem significa falar confiante, afinal, o primeiro passo para o sucesso é acreditar nele. Portanto, para Penteado (1997), deve-se buscar conhecer e dominar os assuntos de que se fala porque isso permite adquirir maior confiança no falar.

### 3. A palavra em cena no filme Gatx

Ao longo dos dois semestres de 2020, a turma da disciplina *Diplomação em Interpretação Teatral*, do curso de bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, criou um filme com orientação da professora Felícia Johansson Carneiro. A fim de aprofundar o estudo da palavra em cena, será analisado como a palavra foi trabalhada para construir sentido neste projeto, uma vez que foi um filme em que o autor desta monografia participou como ator.

#### 3.1 Contexto de criação

Antes de tudo, é preciso contextualizar como o filme foi criado. A turma começou a ter as primeiras ideias para essa montagem enquanto fazia a disciplina *Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas*<sup>4</sup>, em 2019. A professora Roberta Matsumoto, que ministrava a disciplina, contou para a turma sobre um dia em que um gato desapareceu no prédio onde ela mora e todos os moradores ficaram confusos no grupo de Whatsapp<sup>5</sup> do condomínio. A turma gostou tanto dessa história que decidiu adaptá-la na montagem final do curso, feita na disciplina *Diplomação em Interpretação Teatral*.

Basicamente, o enredo do filme é este: em um prédio, moram nove pessoas distintas. Um dia, os moradores ficam sabendo que há um gato no prédio e que o animal desapareceu. Essa notícia sobre o gato e o desaparecimento dele afeta cada um dos personagens de uma forma diferente. A ideia inicial da turma era fazer uma montagem teatral com este enredo, mas a pandemia de COVID-19 inviabilizou isso. Então, em vez de uma peça de teatro, a turma adaptou essa história para um longa-metragem. Também por causa da pandemia, as discussões da turma sobre o projeto aconteceram totalmente online, assim como a apresentação do filme no *Cometa Cenas*, a mostra semestral do curso, realizada em todo final de semestre na universidade.

---

<sup>4</sup> Disciplina do quinto semestre do bacharelado em Artes Cênicas.

<sup>5</sup> Aplicativo de mensagens de texto e de voz, atualmente muito usado em smartphones.

Quando o projeto começou, o primeiro passo da turma foi elaborar um roteiro para o filme, onde todos pensaram em cada cena e no desenvolvimento de seus respectivos personagens. Mais de uma vez, foi necessário discutir o roteiro e estudá-lo para pensar como cada um iria filmar as cenas. Em seguida, tivemos uma fase de preparação em que cada um iria filmar em casa suas respectivas cenas, mas esta ainda não seria a versão definitiva e sim uma filmagem teste. A ideia com isso era se desprender um pouco mais do papel e tentar ver, na prática, como seriam feitas as cenas para que a turma pudesse se preparar melhor para fazer a filmagem definitiva. De certo modo, essa filmagem teste também serviu como um ensaio para a filmagem final pois cada um da turma tinha que procurar mostrar uma interpretação, não apenas filmar a cena em si. Nisso, percebeu-se que não bastava somente ligar a câmera para filmar e atuar na frente dela. Também era preciso, de algum modo, editar a imagem no vídeo para que a cena ganhasse um pouco mais de clareza, sentido e ficasse mais interessante de ser assistida. Sendo assim, a turma começou a estudar a edição da imagem no cinema.

Por indicação da professora Felícia, que já tem experiência em interpretação para a câmera, a turma se debruçou sobre o trabalho do russo Lev Kuleshov, o primeiro grande cineasta que estudou a edição de vídeo. Professor na Escola de Cinema de Moscou no início do século XX, ele desenvolveu uma técnica que ficou conhecida como *Efeito Kuleshov*. Basicamente, Kuleshov defende que o que gera a produção de sentidos no filme é a montagem das imagens, até mais do que o que aparece na cena em si. Como exemplo, ele pegou uma filmagem que mostrava um homem parado, sem muitas expressões faciais e fez um teste: na frente dessa filmagem, ele botou primeiro a imagem de um prato de comida. Depois, trocou isso pela imagem de uma mulher no caixão. E por último, trocou pela imagem de uma mulher sentada no sofá. Kuleshov percebeu que, em cada um desses três casos, havia um sentido diferente por causa da ordem das imagens na tela. No primeiro caso, parecia que o homem sentia fome. No segundo, tristeza. E no terceiro, desejo. Ou seja, a ordem em que as imagens aparecem é que gera o sentido da imagem. Essa montagem permite, inclusive, alterar o sentido da cena, dos diálogos e das reações dos personagens.

Com base no estudo de Kuleshov, logo alguns de seus alunos criaram outros tipos de montagem, como a *overtonal montage* (que é quando se junta duas imagens em tons diferentes para criar um contraste no espectador), a *rhythmic montage* (quando se junta

duas imagens numa velocidade para criar um efeito de ritmo – é muito usada em cenas de perseguição hoje em dia), o *parallelism* (quando se juntam duas cenas diferentes, mas com um elemento conectando as duas, o que pode indicar continuidade entre as cenas ou passagem de tempo) e o *symbolism* (quando se juntam duas cenas para criar uma metáfora, como a clássica imagem do filme *Psicose* com o sangue escorrendo no chão e a câmera focando no olho de alguém para fazer uma metáfora de morte), para citar só alguns exemplos.

Em seguida, também por indicação da professora Felícia, a turma da Diplomação estudou os diferentes planos de tela: Plano Geral, Plano Americano, Plano Médio, Plano Próximo, Close, Super Close e Plano Detalhe. O Plano Geral é quando a câmera dá uma visão geral de tudo, mostrando o corpo inteiro do personagem e o lugar onde ele está. O Plano Americano é quando se aproxima mais a câmera, mostrando o personagem apenas do joelho para cima. O Plano Médio é quando se mostra apenas da cintura para cima. O Plano Próximo é quando a câmera mostra o personagem apenas do peito para cima. O Close é quando a câmera mostra apenas a cabeça do personagem, ficando muito próxima dele. O Super Close é quando a câmera se aproxima mais ainda, “corta” a cabeça do personagem e mostra uma parte da cabeça dele, como olhos, nariz e boca. Por último, o Plano Detalhe é quando a câmera foca em um objeto, destacando-o ou mostrando algum detalhe dele. Cada um desses planos dá um sentido diferente para quem assiste. Sabendo disso, a turma da Diplomação começou a filmar as cenas testando esses planos com a câmera. Cada plano ajudou a destacar o personagem ou algo da cena de uma dada maneira, dando certo dinamismo para o filme. Também contribuiu para isso a montagem das cenas e o *Efeito Kuleshov*, que foram usadas na edição final.

Ainda sobre a filmagem, quando a turma assistiu as filmagens teste, também se notou que, no início, a atuação da maioria das pessoas ainda era muito teatral. Isso aconteceu com o autor desta monografia, inclusive. Quando se assistia as cenas, viu-se num primeiro momento muitas pessoas falando e atuando de uma forma muito exagerada e dramática, que até seria boa se fosse no teatro. Mas, na câmera, parecia estranho e falso. Pelo menos foi o que a professora e a maioria da turma sentiram. Então, a turma começou a suavizar isso. Buscou-se tirar o exagero da atuação e fazer as coisas com menos expressão e menos gestos, mas não com menos presença. Assim, a atuação em frente a câmera foi ficando mais verossímil.

Outro detalhe diz respeito ao uso da voz no vídeo. Se fosse uma montagem teatral, certamente a turma da Diplomação teria que projetar a voz para poder ser ouvida pela plateia. Como a câmera também era capaz de captar o som, mesmo quando se falava baixo, não era necessário projetar a voz como no teatro. Isso não quer dizer que não houve trabalho de voz porque era preciso articular bem a voz e falar passando verdade. Para isso, além de cuidar da dicção, cada um procurou aplicar as técnicas vocais à sua maneira. No caso específico do autor desta monografia, será mostrado como este trabalhou a voz e a palavra no filme num subitem mais adiante.

### **3.2 Diferenças entre o teatro e o audiovisual**

Existe uma diferença entre atuar e falar no teatro e para a câmera. Esta possui uma relação de proximidade maior com quem atua. O ator britânico Michael Caine (1997), ao analisar a interpretação de atores e atrizes para o cinema e relatar algumas de suas próprias experiências, fala sobre isso. Segundo ele, quando uma pessoa se apresenta para a câmera, não precisa “causar” nela uma sensação especial. A câmera não precisa ser cortejada, ela já o ama profundamente e paira sobre cada detalhe – seu olhar, suas ações, cada palavra, por mais minuciosamente que o ator ou a atriz os faça. Mesmo quando quem atua ignora a câmera ou olha para outro lugar, ela está lá, gravando tudo, como uma amante fiel. Já se percebe aí uma primeira diferença da atuação teatral para a atuação audiovisual. Segundo Caine, no teatro, os atores e atrizes tem que fazer tudo grande, exagerado, para que a energia deles chegue à plateia. Mas no audiovisual, se uma pessoa atuar dessa forma, sua atuação pode ficar falsa e exagerada (no sentido ruim da palavra), o que não transmitirá uma sensação de verossimilhança. Isso ocorre porque a câmera, ao registrar cada detalhe da atuação, por mais minucioso que seja, já faz o ator ou a atriz parecer grande na frente dela.

Além disso, Caine diz que, no palco, a premissa básica é a ação, ou seja, quem atua precisa agir de uma forma “grande” e também projetar sua voz para que ela alcance todo o público. Já no cinema - e na atuação para a câmera, de uma forma geral - o microfone sempre pode captar sua voz, não importa o quão baixo você fale ou onde a cena esteja ocorrendo; e é a reação, isto é, aquele momento mais sutil da atuação que



confere potência a cada momento. Por isso, nos filmes, é muito importante o uso dos olhos em close-up, bem como a prática da escuta. Sendo assim, ao atuar para a câmera, o ator ou a atriz não precisa fazer seus movimentos de forma grande, nem falar alto demais. Nesse sentido, na atuação audiovisual, menos é mais.

Cabe ressaltar que essa ideia de que no teatro tudo é grande e no audiovisual tudo é pequeno não é uma estética universal. É uma estética muito usada em países como Estados Unidos e Inglaterra. Mas em outros, como França, China e México, por exemplo, o audiovisual explora o grande. E o teatro também pode eventualmente explorar o pequeno. Nesta monografia, destaco essa estética abordada pelo Michael Caine porque acredito que ela dialoga mais com o que a turma da Diplomação sentiu durante o processo do filme.

Ainda segundo Michael Caine (1997), atuar em um filme hoje é muito mais uma questão de “ser” do que de “representar”. Atuar sem fazer exagero ou grandes movimentos, como no cinema, não significa atuar com menos presença ou intensidade. Ao contrário: a intensidade/presença tem que ser tão grande quanto. Ou seja, Caine diz que quem atua para a câmera precisa pensar em como atuar sem fazer tudo grande, mas sem perder a naturalidade e a mesma energia e tons de uma grande atuação. Na verdade, qualquer um pode se surpreender com o quão “grande” pode ser uma “pequena” atuação em um filme. Além disso, ele também defende que o ator deve estar pensando a todo momento, porque a câmera também pode olhar em sua mente e fazer com que o público veja o que ela vê. Ou seja, se em cena o ator ou a atriz não estiver pensando como o(a) personagem, a câmera deixará isso muito evidente. Portanto, segundo Caine, a verdadeira chave da atuação para a câmera está na transmissão mental de quem atua, isto é, na forma que o ator ou a atriz mantém os pensamentos da personagem enquanto está interpretando. Se os pensamentos da personagem estiverem ativos em quem atua, seu corpo estará indo no caminho apropriado.

Há ainda mais algumas observações sobre atuar e falar no audiovisual. No cinema, por exemplo, as cenas são muitas vezes filmadas fora de ordem, de acordo com o melhor dia ou hora para filmar cada tomada. Portanto, já que o ator ou a atriz não segue a sequência cronológico-linear das cenas, ele ou ela precisa ter muito compreensão do personagem, de suas falas e do roteiro. Por exemplo: imagine uma pessoa que, no primeiro dia de filmagem, vai filmar uma cena que, pelo roteiro, não é a primeira, mas

sim uma das últimas do filme. Ele ou ela precisa entender todo o enredo que envolveu o(a) personagem até aquele momento, mesmo sem ter feito as outras cenas antes, para poder falar e atuar de uma forma que seja coerente e faça sentido.

Além disso, Caine destaca que, no cinema, há uma fase de preparação – em que os atores e atrizes estudam os personagens, o roteiro e se preparam para as filmagens –, mas pode não haver ensaios, o que depende do diretor ou mesmo da produção. Quando há ensaios, segundo Caine, não são tantos como no teatro (onde costuma-se ensaiar toda a peça por meses) e, geralmente, os ensaios no cinema são mais para experimentar como usar a câmera do que propriamente preparar o elenco. Ainda assim, os ensaios servem para elaborar os movimentos de cada cena, algo que os atores e atrizes precisam estar atentos. E por mais que quem atue tenha se preparado muito para as filmagens, deve estar sempre disponível no sentido de que, a qualquer momento, pode ocorrer uma mudança e ele ou ela ter que fazer novas falas ou ações. A fase de preparação, aliás, é crucial para quem atua estudar as palavras, dominá-las e posteriormente usá-las na atuação para a câmera, como destaca Michael Caine (1997, p. 21):

O primeiro passo na preparação é aprender suas falas até que dizê-las se torne um reflexo previsível. E não fale silenciosamente; diga-as em voz alta até que se tornem totalmente sua propriedade. Ouça-se a dizê-las, porque a última coisa que se quer é que o som da sua própria voz o surpreenda ou que não pareça totalmente convincente. Se você não consegue se convencer, é provável que não convença o personagem oposto a você ou o diretor. Você é sua primeira melhor audiência muito antes de qualquer outra pessoa o ouvir. Portanto, não seja um público fácil. Continue pedindo mais.

[...]Se você não compreendeu a lógica de por que diz uma determinada coisa, não o dirá de maneira adequada ou convincente. E se seus pensamentos não estão ligados ao que você está dizendo, então você não será capaz de dizer uma linha como se tivesse inventado na hora. Portanto, você deve estar familiarizado com toda a conversa, não apenas com suas próprias partes. Um dos trabalhos mais importantes que você terá como ator será saber o que você está pensando quando não está falando. (tradução nossa)

Para Caine, além de memorizar as falas na fase de preparação, é importante continuar estudando-as no decorrer do processo, aproveitando as lacunas entre as filmagens. Mas o ideal é que quem atua já esteja familiarizado com as falas de antemão, para evitar imprevistos. O próprio Caine relata uma experiência que ele teve que

demonstra isso: certa vez, em um de seus filmes, ele não havia memorizado o texto da cena final pois a cena não estava prevista para ser filmada naquele dia. Mas, como as condições climáticas estavam perfeitas para fazer a cena, o diretor decidiu antecipar e gravá-la. Como não tinha memorizado o texto, Caine pediu ao diretor uma hora para se preparar. Caine conseguiu usar essa hora para memorizar o texto e fez a cena, mas ele próprio admite que, se tivesse memorizado todas as falas dele antes de começar a filmagem, teria evitado muito trabalho para aquela cena. Além disso, Caine diz que quanto mais o ator ou a atriz se preparar para as filmagens de antemão, maior a chance de controlar o nervosismo e atingir a espontaneidade no *set*. A preparação gera segurança.

Caine (1997) destaca ainda que, ao memorizar o texto, é importante prestar atenção nas palavras-chaves do texto pois elas podem abrir inúmeras formas de reação e ajudar a trabalhar as sutilezas que a câmera busca ressaltar. Um último aspecto é que pode acontecer, eventualmente, do ator ou da atriz fazer uma cena onde ele/ela não está sendo filmado(a) ou não aparece – costuma-se dizer no cinema que, neste momento, o ator ou a atriz está em OFF. Segundo Caine, há algumas pessoas que, por não estarem sendo filmadas neste momento, deixam enfraquecer suas atuações e, consequentemente, sua fala; mas isto não deve ser feito pois afetará toda a cena. Mesmo em OFF, diz ele, quem atua precisa fazer a cena com a mesma intensidade de quando está sendo visto(a). E, se ele/ela estiver interagindo com alguém que está sendo filmado, uma dica é tentar, ao máximo possível, se manter próximo ao *cameraman* pois isso dá para a pessoa que está sendo filmada uma posição mais vantajosa de olhar para essa outra pessoa em OFF ao mesmo tempo que se aproxima da câmera.

### **3.2 Vítor: um personagem do filme *Gatx***

No filme *Gatx*, o personagem criado pelo autor desta monografia se chama Vítor. Trata-se de um homem que sonha em ser ator, mas enquanto busca inspiração, ele é atrapalhado pelo gato, que mia ou o interrompe sempre que ele está tentando ensaiar. Vítor, que já é um pouco atrapalhado quando ensaia sozinho, vai perdendo a paciência. Para completar, um dia, Vítor acaba sendo “mordido” pelo gato e essa mordida o afeta drasticamente. Num primeiro momento, ele passa mal, chegando a desmaiar. Mas em

seguida, ele começa a sentir a presença e a energia do gato dentro de si. A mordida, em vez de afundá-lo ainda mais, acaba de algum modo o transformando e lhe dando a motivação que ele precisava para atuar. Assim, inspirado pelo gato, Vítor enfim consegue se tornar um grande ator.

Em todo o filme, Vítor tem sete cenas. Na primeira, ele aparece em seu quarto, se preparando para ensaiar. Ele faz primeiro uma série de exercícios de aquecimento e, em seguida, pega um livro com a peça *Macbeth*, de Shakespeare; e tenta ensaiar uma cena, mas não consegue ensaiar bem por causa do seu jeito atrapalhado. A segunda cena se passa horas depois, já de noite. Ainda em seu quarto, Vítor aparece tentando ensaiar *Macbeth* de um jeito atrapalhado, até que ele ouve, pela primeira vez, o som de um gato miando. Esse miado o distrai por alguns segundos, mas em seguida some e Vítor volta a ensaiar. A terceira cena se passa já no dia seguinte. Vítor aparece no seu quarto tentando ensaiar, mas desta vez, ele está com um problema de voz, por estar ensaiando muito tempo sem parar. Assim, ele acaba parando para descansar e toma uma água. Enquanto descansa, ele recebe uma mensagem no celular, no grupo de Whatsapp do condomínio, avisando que há um gato desaparecido no prédio – provavelmente, o mesmo gato que ele ouviu no dia anterior.

A quarta cena se passa horas depois, já de noite e é dividida em duas partes. Na primeira, Vítor se deita em sua cama para dormir quando começa a ouvir o gato miando pelo apartamento. Ele tenta ignorar e dormir, mas o gato continua miando a noite inteira, atrapalhando toda a noite de sono de Vítor. Assim, de manhã, Vítor decide ir à procura do tal gato e, enquanto procura pelo apartamento, ele abre um armário e os objetos dentro caem. Vítor é atingido pelos objetos e cai desacordado no chão. A segunda parte dessa cena se passa horas depois, mas ainda de dia: Vítor acorda no chão e percebe que, agora, o gato não está miando mais. Ele acha que o gato foi embora e tenta ensaiar *Macbeth* mais uma vez. Justo nessa hora, o gato volta a miar, atrapalhando Vítor mais uma vez. Na quinta cena, mais uma vez, Vítor tenta ensaiar de um jeito atrapalhado e o gato o interrompe com o miado, deixando-o sem paciência. Ele tenta de novo encontrar o gato, sem sucesso.

Na sexta cena, Vítor liga para outra moradora do prédio, a Marina, uma amiga dele que também sonha em ser atriz e que também está tentando ensaiar *Macbeth*. Os dois comentam que o gato fica miando o tempo todo, atrapalhando os ensaios. Neste momento,

Vítor percebe que há uma gaveta no quarto que ele ainda não olhou e desconfia que o gato esteja escondido dentro dela. Ele pede um segundo para Marina no telefone e vai olhar a gaveta. Ao abri-la, ele encontra o gato, mas o animal o ataca e o morde. A cena escurece e, quando volta, Vítor comenta para Marina no telefone que o gato o mordeu. Ele já começa a passar mal, tossindo ao telefone e Marina sugere que ele tome um remédio. Ao desligar o telefone, Vítor continua passando mal, fica tonto e acaba desmaiando no quarto. Vamos então para a cena final dele: horas depois, Vítor acorda no chão e se sente diferente. Ele sente o gato dentro de si e começa a escutá-lo na cabeça. O miado é tão forte que chega a parecer o som de um tigre rugindo. Isso inspira Vítor e, assim, ele se levanta e tenta mais uma vez fazer uma cena de *Macbeth*. Mas, diferente das outras vezes, ele finalmente consegue atuar bem, graças ao gato que o inspirou.

Ao longo da história, Vítor tem algumas cenas praticamente mudas: ele aparece em seu quarto, tentando encontrar inspiração e ensaiar, mas em muitos momentos ele não fala. Isso pode parecer algo inútil para este trabalho, já que aqui estuda-se como produzir a palavra para gerar sentido em cena. Mas a ausência de palavras nessas cenas, na verdade, foi pensada de propósito visando uma melhor construção de sentido, como será explicado logo abaixo.

Segundo o estudioso de roteiros Robert McKee (2018), em um diálogo na cena, existe uma diferença entre mostrar e contar. “Mostrar” é apresentar uma cena de forma autêntica, com personagens verossímeis, lutando por seus desejos, agindo de maneira coerente e com diálogos plausíveis. “Contar”, por sua vez, é quando os personagens conversam longamente sobre suas vidas, seus pensamentos e sentimentos, seu passado e presente, seus amores e ódios, mas interrompem suas jornadas para fazer isso e o fazem sem nenhum motivo claro ligado as outras personagens ou a própria cena.

Seguindo essa perspectiva, quando a turma e a professora analisaram as filmagens teste, percebeu-se também que existe um tipo de fala que, pelo menos num primeiro momento, não é desejada para a cena: a explicativa. Quando se vê em cena o personagem apenas contando o que ele está fazendo ou sentindo, descrevendo tudo somente para explicar o que acontece ao espectador, isso pode deixar o personagem e a cena desinteressantes.

McKee mostrou como esse tipo de fala, que busca “contar” e não “mostrar”, pode ser pouco útil. Destaca McKee (2018, p. 39):

Com muita frequência, recitações desse tipo servem apenas ao ímpeto extrínseco do escritor de buzinar na orelha do leitor/espectador e não ao ímpeto intrínseco da personagem de agir. E, o que é pior, contar elimina as entrelinhas. Quando uma personagem lida com antagonismos e segue seus desejos, suas reações e táticas verbalizadas convidam o leitor ou o público a enxergar seus pensamentos e sentimentos não ditos. Porém, quando um escritor obriga a personagem a fazer uma exposição despropositada, essas falas opacas bloqueiam o acesso do público à vida interior de quem fala. Ao passo que a personagem perde suas dimensões para se tornar uma porta-voz das ideias do autor, o interesse desaparece.

Enfim, mostrar acelera o envolvimento e o ritmo; contar desencoraja a curiosidade e atravanca o andamento.

A ausência de falas em alguns momentos de Vítor, portanto, foi pensada com o objetivo de “mostrar” em vez de “contar”. Procurou-se evitar usar uma fala explicativa pois esta não seria desejada, uma vez que tornaria o personagem e a cena pouco atrativos. Além disso, não era necessário colocar falas para explicar pois a própria ação do personagem, tentando ensaiar em seu quarto, já sugere ao espectador quem seria Vítor e o que ele queria: um homem que sonha em ser ator.

Para interpretar o Vítor, o primeiro passo deste autor foi memorizar as falas, assim como disse Michael Caine, o que possibilitou não só uma maior compreensão do personagem e da cena mas também agilizou o processo de filmagem. Em seguida, procurou-se aplicar as técnicas vocais que foram vistas no primeiro capítulo desta monografia. Um dos itens que foram vistos foi o contexto das palavras. Buscou-se compreender o contexto em que o Vítor fala, por exemplo: quais são os momentos em que ele está ensaiando, em quais momentos ele está frustrado por não conseguir ensaiar bem ou pelo miado do gato o interromper...Isso já deu uma visão diferente de como ele poderia falar em cada cena.

Na primeira cena, por exemplo, quando Vítor tenta ensaiar sozinho, percebi que ele poderia falar com uma certa frustração por não conseguir ensaiar direito. Já na cena cinco, quando Vítor é interrompido pelo gato, o sentimento por trás da fala não seria necessariamente de frustração, mas sim de raiva, já que ele perde a paciência e não aguenta mais as interrupções.

O contexto da palavra e o sentimento por trás dela também levaram a alguns outros itens vistos no primeiro capítulo, como a ênfase, a entonação, a pronúncia. Percebeu-se que, em dados momentos, poderia dar-se uma ênfase a uma palavra para destacar o sentimento do Vítor. Na primeira cena, por exemplo, após perceber que não está ensaiando bem, Vítor diz: “ah não!”. Portanto, no momento de falar, deu-se ênfase nesta fala para destacar a frustração do personagem. Em outro momento, na cena seis, quando Vítor conversa com Marina no telefone, ele reclama do gato dizendo: “esse gato não me deixa nem dormir!”. Na fala, deu-se ênfase a esse “nem dormir!”, para ressaltar o incômodo que Vítor sente do gato nesse momento.

Em relação à entonação e a pronúncia, buscou-se fazer da seguinte maneira: nos momentos em que o Vítor está tentando ensaiar, o ator desta monografia procurou pronunciar as falas e dar uma entonação de um ator ensaiando. Já nos momentos em que o Vítor não está ensaiando, buscou-se usar uma pronúncia e entonação de uma pessoa falando ou conversando na sua vida cotidiana. Neste caso específico, entendo que o modo de falar do Vítor no seu cotidiano é diferente de quando ele está tentando atuar, isto é, interpretar um personagem. Além disso, levando em conta que Vítor é atrapalhado, então nos momentos em que ele fala ensaiando, procurou-se pronunciar as falas de um jeito ingênuo ou mesmo cômico para mostrar como ele é atrapalhado ao tentar ensaiar.

Outro elemento presente foi o corpo. Percebeu-se que, quando Vítor fala ou mesmo quando ele está em silêncio, havia momentos em que poderia usar o corpo, principalmente os braços, para realçar o que ele sente. Por exemplo: na segunda parte da cena quatro, quando Vítor acha que o gato foi embora, tenta ensaiar e é interrompido de novo pelo animal, este autor buscou fazer com o corpo uma expressão de “não acredito nisso!”. Assim, o corpo ajudou a mostrar como a interrupção do animal pegou o personagem inesperadamente. Já na cena seguinte, quando Vítor conversa com Marina no telefone, procurou-se usar os braços e as mãos para fazer alguns gestos de descontentamento, realçando o que Vítor dizia ao telefone.

Mas a técnica que marcou mais presença no processo do filme, para o autor desta monografia, foi a da *Microatuação*, de Silvia Davini (2002). Isto se deve a dois fatores. O primeiro é que, nos momentos de fala, assim como disse Davini, buscou-se identificar quais seriam as palavras-chaves do texto, que permitiriam uma reação tal em cena ou mesmo uma mudança de sentido. O segundo é que, com a filmagem teste que a turma

optou por fazer, houve um estudo em vídeo de cada cena para analisar o que poderia ser melhorado na fala e na atuação de uma forma geral, algo que Davini também defende em sua técnica.

Em relação à gestualidade do personagem, cabe ressaltar que Silvia Davini (1998) acredita que não é somente a partir da atividade fonatória que o gesto pode ser feito e sugere que atores e atrizes tentem construir um discurso gestual sem falar o texto mas usando uma voz em OFF, gravada ou dita por outra pessoa, por exemplo. Isso os levaria a descobrir mudanças sutis na face, no olhar, no tônus muscular, na posição do corpo e no peso. Essas sutis mudanças, segundo Davini, uma vez dominadas por quem atua, acabam por resultar numa grande diferença na produção vocal. Essa ideia também foi um dos motivos que levou Silvia Davini a criar sua técnica da *Microatuação*. Ela entende *microatuação* como sendo essas sutis mudanças no corpo de quem atua e que, uma vez dominadas, podem contribuir para a produção de voz e sentido, tanto no teatro como nas novas tecnologias – entre elas, o cinema. A técnica da *Microatuação*, que já foi vista em maiores detalhes no capítulo anterior, tem como objetivo final atingir essas sutilezas. Porém, há mais do que isso: como no teatro, ao contrário do cinema, procura-se fazer tudo grande<sup>6</sup>, então no teatro não haveria tantas sutilezas como no cinema. Mas a técnica da *Microatuação*, criada por Davini, pode contribuir para trazer para a atuação teatral uma série de nuances e sutilezas que, muitas vezes, perde-se no teatro, mas está presente no cinema.

No caso específico do filme *Gatx*, não foi possível verificar se este autor ou se a turma de uma forma geral teria conseguido trazer essas nuances para o teatro. Mas no filme, pelo menos, a técnica da *Microatuação* contribuiu para que se percebesse uma série de detalhes nas cenas que poderiam ser melhor trabalhados, como gestos, pequenas falas e mudanças no corpo e de expressão facial. Assim, quando a turma finalizou as filmagens teste e passou para a filmagem final, este autor trabalhou esses detalhes nas cenas do Vítor. Isso permitiu uma melhora na interpretação de uma forma geral, assim como nos momentos sutis e no jeito de falar, de construir sentido com as palavras.

---

<sup>6</sup> Lembrando que essa ideia de que no teatro tudo é grande e no cinema tudo é pequeno não é uma estética universal. Mas esta monografia se baseia nela por ela ser muito difundida e por dialogar com o processo do filme da turma de Diplomação.



Outra questão que se fez presente foi a imaginação. No momento de fazer as cenas, buscou-se imaginar o contexto do personagem: quem ele era, o que queria fazer, o que estaria sentindo. Isso poderia contribuir para a fala e a construção de sentido, tal como já foi visto no primeiro capítulo. Mas, além disso, o uso da imaginação foi importante por outra questão: devido à pandemia da COVID-19, não foi possível reunir presencialmente a turma para as filmagens. Então, cada um filmou suas cenas em casa, sozinho(a), para depois se juntar as cenas através do computador. Na cena em que Vítor e Marina conversam no telefone, foi preciso imaginar a Marina ali, no telefone, contracenando com Vítor, já que não havia no momento da filmagem a outra atriz para fazer a cena. Também foi importante, neste caso, conversar previamente com a atriz que fez a Marina e ver a filmagem teste da cena para ter uma visão mais clara de como a cena deveria ser.

No momento da filmagem, também não havia uma plateia assistindo as cenas. Se fosse uma apresentação no teatro, provavelmente o elenco daria alguma atenção à plateia enquanto estivesse atuando. Sendo um filme, é um pouco diferente. Geralmente não há, no momento da filmagem, um público assistindo, mas não se pode, por causa disso, esquecer que a pessoa está em cena. Como disse Michael Caine ao falar de quando alguém está em OFF: ele/ela não pode achar que, por não estar sendo filmado(a), deve relaxar na atuação e no jeito de falar. Se quem atua não pode relaxar quando está em OFF, mais ainda quando está diante da câmera, ainda que não tenha uma plateia o assistindo naquele momento. Afinal, posteriormente, aquela filmagem mostrando a atuação chegará ao público.

Ao final de todo esse processo, pode-se dizer que o filme *Gatx* seguiu as premissas do audiovisual. E as filmagens deixaram evidente que o modo de construir sentido com as palavras pode variar do teatro para o audiovisual, mas também há alguns elementos em comum, como o trabalho com a imaginação e as palavras-chaves do texto.

#### **4. Considerações Finais**

Atualmente, existe uma grande quantidade de metodologias e técnicas sobre como atores e atrizes podem produzir a palavra para construir sentido em cena. Embora diferentes, é possível notar alguns pontos em comum entre elas, o que dá assim uma visão

geral sobre como quem atua pode produzir a palavra a seu favor no contexto do teatro e do audiovisual.

O primeiro passo, para este autor, é a leitura do texto. Quem atua precisa fazer uma leitura cuidadosa, buscando identificar quais são as palavras-chaves do personagem, assim como momentos-chave e qual o contexto em que o(a) personagem fala ou está inserido(a). Feito isso, é preciso memorizar todas essas informações, bem como as falas do texto pois isso possibilitará uma maior compreensão de toda a cena e de como falar. Mas só isso não é o bastante. É também preciso dar vida à fala, o que pode ser feito usando a imaginação, isto é, tentar imaginar a cena, os personagens e as falas de uma forma coerente. Em relação à imaginação, um ponto crucial é a necessidade de quem atua criar uma história de fundo da personagem no contexto em que a mesma está. Quem é o(a) personagem? O que aconteceu com ele(a) até chegar aquele ponto? O que ele(a) sente? O que ele(a) quer? Qual a psicologia dele(a)? Essas são algumas perguntas que podem ajudar nesse processo. Ao imaginar e estabelecer essa história de fundo, tem-se uma base para o ator ou a atriz visualizar a personagem, a fala e a cena como um todo, aumentando assim a possibilidade de construir o sentido desejado em cena.

Também é importante que quem atua reflita sobre como sua atuação, sua fala e a cena, de uma forma geral, chegam ao público. Algo que pode ajudar é, se possível, filmar a cena pois isso permite assisti-la com um olhar diferente de quando o ator ou a atriz está a fazendo. Assim é possível observar detalhes que podem mudar e/ou ser melhorados. Outro ponto é que não há como falar de voz sem falar de corpo. Ainda que sejam duas esferas distintas, a voz se realiza no corpo de quem a produz. Isso requer que o corpo de quem atua também seja trabalhado. Trabalhar a voz e a fala é importante, mas quem atua não pode fazê-lo de uma forma que esqueça do próprio corpo. O ideal é buscar trabalhar os dois juntos, assim como a imaginação, pois isso dará melhores condições de atingir o objetivo desejado em cena.

Existem inúmeros métodos de trabalhar o corpo, a voz e a imaginação de atores e atrizes para possibilitar a construção de sentido através da palavra. Qual vai ser usado fica a critério do ator ou da atriz. Mas é importante que, ao trabalhar a imaginação, o corpo e a voz para poder produzir a palavra e construir sentido, quem atue tome alguns cuidados. Ao ler o texto, é preciso ter em mente que a forma como ele aparece escrito pode influenciar na forma como é proferido. Portanto, é preciso tentar perceber quando essa

influência leva para o caminho desejado e quando não o faz. Também é preciso perceber os momentos em que o texto dá mais liberdade para o ator ou para a atriz criar.

Outro aspecto em que as técnicas vocais, corporais e de imaginação convergem é a respiração. Ao buscar respirar como o (a) personagem, quem atua fica em melhores condições de falar e atuar. O mesmo também se aplica a articulação, pois ela dá força e possibilita um maior entendimento do que se quer comunicar.

No entanto, o trabalho de atores e atrizes muitas vezes não é feito só individualmente. Para construir sentido através das palavras, quem atua também precisa manter uma relação em cena com os seus companheiros(as), isto é, os outros atores e atrizes envolvidos no projeto. Isso pode se dar por meio da escuta. Por exemplo: ao escutar como o outro diz uma fala ou intenção, o ator ou a atriz pode adquirir uma nova visão de como reagir, falar e por fim jogar com o outro de uma forma que seja coerente para a cena. Da mesma forma, se há algum tipo de ruído na cena, a escuta pode dar uma visão de como o personagem reagiria a esse som. Portanto, a escuta também dá ao ator ferramentas para falar e fazer o jogo teatral. Mas quem atua não deve procurar escutar unicamente a si mesmo, ignorando os demais e todo o ambiente a sua volta, pois isso pode impedir que o jogo cênico se realize.

Um aspecto importante é que, quando o personagem fala, há vezes em que ele não está apenas contando algo, mas também está com uma intenção por trás ou indicando uma ação. Isso já dá pistas para qual caminho o ator ou a atriz deve seguir. Além disso, ao falar, é preciso ter em mente que o personagem ainda não sabe o que acontecerá em seguida. Quem atua sabe, mas o personagem não. Logo, quem atua precisa ter em mente que a personagem não pode falar de um jeito que pareça que ela já sabe o texto de antemão. Esse conhecimento dos acontecimentos do texto é de quem atua, mas não da personagem.

Apesar disso tudo, pode acontecer de haver momentos em que falar em cena não é algo desejado. É o que acontece, por exemplo, com a fala explicativa, aquela que apenas dita para o espectador tudo que está acontecendo naquele momento. Esse tipo de fala, muitas vezes, pode deixar a personagem e a cena desinteressantes. Nisso, percebe-se que também é possível atuar sem falar. E como trabalhar no silêncio? Buscando mostrar em vez de contar. Isto é, mostrar o que acontece. Ao fazer isso, desperta-se a curiosidade no espectador, deixando a cena mais atrativa, mesmo sem falas.

Como observou-se, atuar no teatro é diferente de atuar num projeto audiovisual. E não só por uma questão de projeção de voz. Segundo a tradição estadunidense e inglesa e que é muito difundida, no teatro, além de falar projetado para que toda a plateia possa escutar, quem atua tem que fazer tudo grande para que sua energia chegue ao público. Já em um filme, por exemplo, o ator ou a atriz não precisa falar projetado porque o microfone capta facilmente a voz, mas também não pode atuar fazendo tudo grande porque fica falso na câmera. Precisa fazer pequeno, porém sem perder a energia, o tônus e a presença de uma grande atuação. Ao mesmo tempo, quando se trabalha em um filme, quem atua precisa ter muito conhecimento prévio do roteiro, do personagem e das falas porque, diferente do teatro, não há tantos ensaios para se debruçar sobre o personagem e frequentemente as cenas são feitas fora de ordem no momento da filmagem. Além disso, o ator ou a atriz de cinema precisa pensar na sua relação com a câmera e como se deslocar no espaço com ela em volta.

Vale ressaltar que essa ideia de que no teatro a atuação tem que ser grande enquanto no audiovisual tem que ser pequena, embora muito difundida, não é única nem consensual no mundo inteiro. O teatro também pode trabalhar com o pequeno ou o sutil e o audiovisual também pode trabalhar com o grande. Contudo, nessa estética estadunidense e inglesa, nota-se algo em comum no falar no teatro e no cinema. Em ambos, é necessário que o ator faça um estudo prévio do texto, memorize as falas e esteja atento as palavras-chaves pois elas lhe darão pistas de como reagir em cena, isto é, trabalhar com as sutilezas. No cinema, principalmente, essas pistas são essenciais, tendo em vista que lá são as pequenas reações do ator ou da atriz, os momentos sutis na fala, no corpo e no olhar que dão potência a atuação.

Embora seja muito difundida essa ideia de que no teatro se faz tudo grande, seria importante continuar a buscar formas de trabalhar no teatro essas sutilezas da atuação para o cinema, até porque elas oferecem uma gama de possibilidades aos atores e atrizes. A técnica da *Microatuação*, de Silvia Davini, é um marco nesse sentido, pois ela permite a quem atua trabalhar essas sutilezas tanto no teatro como em um projeto audiovisual.

No filme *Gatx*, todas essas questões estiveram presentes. Nesse projeto, foi preciso se afastar da atuação “grande” do teatro e compreender a relação com a câmera e a forma diferente de se atuar em um filme, seguindo a estética estadunidense e inglesa. Nisso, este autor, assim como a turma, começou a explorar elementos mais sutis, como

pequenas mudanças de olhar, expressão, andar e mesmo falar, mas sem perder a energia, a presença e a consciência de quando uma pessoa está em cena. O que contribuiu muito para isso foi o estudo prévio que se fez do roteiro, das falas e das cenas antes da filmagem final. Também contribuiu para isso um estudo prévio da relação com a câmera, da edição de vídeo e dos diferentes planos de tela, por indicação da professora Felícia Johansson Carneiro. Isso permitiu chegar a um resultado mais compatível com as premissas do audiovisual.

Quando se faz um filme, muitas vezes não basta apenas apertar o botão de filmar e atuar em frente a câmera, também é preciso uma dada captura de imagem e edição. Mas há uma ressalva: a edição, por melhor que seja, não substitui a atuação. Ela pode melhorar, mas não transformar uma atuação ruim em boa. Por isso é importante que o ator ou a atriz, ao atuar para um filme, preocupe-se primeiro com a sua atuação, não contando que a edição vai salvá-lo(a) no final. Ela só pode “salvar” quando a atuação já está num nível aceitável. Por outro lado, se a edição não pode transformar uma atuação ruim em boa, o contrário pode acontecer: a edição pode destruir uma boa atuação. Isso requer que o trabalho com a edição também seja muito bem pensado.

Percebe-se ainda que, para atuar e trabalhar com as falas, seja no teatro ou no audiovisual, quem atua precisa ter certo olhar para si. Não se trata de ego, mas sim de saber avaliar como está a si mesmo(a), como está o próprio corpo, a voz e como está sua própria execução do(a) personagem e da cena. Trata-se de um auto-olhar sensível. Se essa sensibilidade para perceber a si mesmo puder ser estendida a todo o projeto, pode ficar mais claro para quem atua quais os caminhos a serem percorridos. Ao mesmo tempo, quem atua precisa estar em alguma medida aberto a mudanças, pois elas podem acontecer de forma inesperada no decorrer do processo.

Finalmente, ao contrário do que muitos estudantes e mesmo alguns atores e atrizes profissionais acreditam, trabalhar a voz e a palavra em cena não se resume a saber projetar a voz e a manter a boa dicção. Além disso, deve-se trabalhar como a voz e as palavras em cena transmitem sentido para o público. Isso envolve não só fatores biológicos, mas também filosóficos e psicológicos. Quanto mais quem atua estiver envolvido(a) com o seu objetivo e reconhecer na ação, ou seja, nas palavras e nos gestos, a forma de efetivá-lo, de torna-lo eficiente, maior as chances de se alcançar o resultado desejado, seja no teatro ou em um projeto audiovisual, como no cinema.

## Referências

AUSTIN, John Langshaw. **Quando Dizer é Fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BERRY, Cicely. **The Actor and the Text**. 2. Ed. Grã-Bretanha: Editora Virgin Books, 1993.

CAINE, Michael. **Acting in Film**. 2. Ed. Nova York: Editora Applause Theatre Books, 1997. Disponível em:

[https://dlscrib.com/download/acting-in-film-michael-caine\\_58a05b776454a7df1fb1ebec\\_pdf](https://dlscrib.com/download/acting-in-film-michael-caine_58a05b776454a7df1fb1ebec_pdf)

Acesso: 26/02/2021, às 18h

CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino; SILVA, Roberto da. **Metodologia Científica**. 6. Ed. São Paulo: Pearson, 2007.

DAVINI, Silvia Adriana. Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio. **Folhetim**. Teatro do Pequeno Gesto, Nº 15, Rio de Janeiro: Rioarte, 2002.

DAVINI, Silvia Adriana. O Jogo da Palavra. In: **Humanidades-Teatro**. Brasília: Editora UnB, 1998, p.37-44.

GRANDOLPHO, Marcela. **A Incorporação Vocal do Texto**: técnicas psicofísicas para transformar o texto em ação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação**. Práticas das ideias teatrais de Stanislávski. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016.

LIGNELLI, César. **Sonoplastia: Breve Percorso de um Conceito**. Ouvirouver (online): Uberlândia, v.10, n.1, 2014.

LIGNELLI, César. **Sons em Cena**: parâmetros do som. Brasília: Editora Dulcina, 2014.

LINKLATER, Kristin. **The Importance of Daydreaming**. American Theatre. 2010. Disponível em:

<https://www.americantheatre.org/2010/01/01/the-importance-of-daydreaming/>

Acesso: 08/08/2020, às 12h

MCKEE, Robert. **Diálogo**. A arte da ação verbal na página, no palco e na tela. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

PENTEADO, José Roberto Whitaker. **A Técnica da Comunicação Humana**. São Paulo: Editora Pioneira, 1997.

VIEIRA, Sulian; LIGNELLI, César. Narrativas, atitudes e parâmetros do som: a voz e a palavra em uma aproximação pragmática. In: **Pitágoras 500**. Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2018, v 7, n 2, p.4-13.

VIEIRA, Sulian. Abordagem pragmática de textos teatrais e a técnica da microatuação: da letra à voz e à palavra em performance. In: ALEIXO, Fernando (org). **Práticas e Poéticas Vocais I**. Uberlândia: Ed. UFU, 2014.

VIEIRA, Sulian. A voz como produção corporal: o Princípio Dinâmico dos Três Apoios. In: ALEIXO, Fernando (org). **Práticas e Poéticas Vocais II**. Uberlândia: Ed. UFU, 2013.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 19ª edição, 2010.